

palabras. Como si entre la tentación discursiva de la lengua y la vocación, sobre todo retórica, de la prosodia, no quedara ya abierta la tercera vía, la del surgimiento de la existencia de las cosas en el interior de los Signos»<sup>27</sup>.

El poeta y crítico reclama entonces «sumergirse sin más en la onda opaca de lo elemental»<sup>28</sup>. De hecho, los posibles encierros son diversos. Mientras en las polémicas se tiende a denunciar el encierro del otro, para aclarar el debate, convendría distinguirlos. Hay cinco encierros o solipsismos:

- el encierro académico, que concibe la poesía conforme a las normas surgidas de las bellas letras y no acepta poemas que no reproduzcan hasta el infinito los modelos conocidos;
- el encierro lírico, que clausura al sujeto dentro de sí mismo y, so pena de narcisismo, impide la expresión de sus emociones, sus ideas, etc, conforme a un modelo romántico que se reconduce incessantemente;
- el encierro formalista en el lenguaje, heredado de cierta lectura radical de Mallarmé a favor del ejercicio textualista que construye una oscuridad homóloga frente a la oscuridad del mundo;
- el encierro sublime en una concepción de la poesía como verdadero lugar que aspira a reinstaurar lo sagrado o, como prefiere Bonnefoy, a recomenzarlo;
- el encierro dadaísta en una suerte de *verbigeración* o solipsismo de la no-lengua, *zaoum* o *escriptoseminalograma* (cf. Guyotat) que, entendiendo atrincherarse en el lenguaje, se atrincherara frente al lenguaje en tanto lo supone fraseado y posible partición.

Se ve que esta enumeración muestra cómo toda opción estética produce un encierro porque lo es en potencia, ya que todas las vías de la poesía aparecen aquí reunidas; lo que amenaza a las estéticas de solipsismo es la mayor o menor radicalidad de sus aplicaciones, la firmeza con que la poesía se atrincherare. La efracción es el modo de resistencia por el cual una estética se protege de su propio extremismo, por el cual se expone, corre el riesgo del mundo y asume su lengua, más que imponerse al mundo. A distancia de estas clausuras, en efecto, los poetas,

<sup>27</sup> Claude Esteban: *Critique de la raison poétique*, Flammarion, Paris, 1987, p. 231.

<sup>28</sup> Jacques Dupin: *Dehors*, Gallimard, Paris, 1975.

y no los menores, hacen la experiencia de la ruptura, atentos a la potencia convocatoria del afuera. El nombre que enseguida se me ocurre es el de Jacques Dupin, que así titula uno de sus poemarios<sup>29</sup> y jamás clausura el poema, pacto frágil, con una de las certidumbres antes enunciadas. Su obra es emblemática de una exhortación que influye en la poesía de la segunda mitad del siglo XX y que sigue trabajando en la actualidad.

### La irrupción del afuera

Efracción, en el vocabulario de la policía y las compañías de seguros, significa penetración sin permiso y por la fuerza en un espacio privado, la Ciudad Prohibida. Efracción es, entonces, la violencia hecha a la poesía que la obliga a aceptar lo que le resulta más extraño, «el turbador tumulto del presente» que Baudelaire asigna a la modernidad. Lo que Deguy ha denominado la circunstancia: «El poema toma las cosas sobre el terreno, en la circunstancia, y atestigua lo que ellas nos producen»<sup>30</sup>. La circunstancia es lo que existe alrededor. La poesía ocupa un lugar en ese alrededor, lo acepta o se deja penetrar por él. La cuestión es saber de qué es poesía, la poesía. ¿Con qué poética se hace hoy un poema? Este parece ser el problema, al menos si se juzga por las exclusiones antes explicadas y las inclusiones correspondientes, tanto como las polémicas que suscita.

Entonces: la escritura se sustenta en una paradoja: se apropia de una experiencia del afuera, la reitera en otro espacio, verbal, dándola a percibir, a su vez, no directamente en su simulacro sino por la mediación del texto. La experiencia poética es fenomenológica pero la sensación no pertenece al orden de las palabras. Permanece, escribe Deguy<sup>31</sup>, absolutamente prohibida al texto. El afuera es un depósito inconvertible. El afuera se prueba por la separación: doble separación, del sujeto ante la exterioridad del mundo, de la cosa ante el lenguaje. Los poetas que se instalan en esta tensión lo proclaman: Dupin, cuyos libros *Trepar*, *La quemadura*, *Afuera*, *Una apariencia de ventilete*, *Ahancrado*, *Separación*, etc., proclaman todos, desde sus títulos, la necesidad de aper-

<sup>29</sup> Ver nota anterior.

<sup>30</sup> Michel Deguy: «Ça par exemple», en *Le Nouveau Recueil*, n° 39, junio-agosto de 1996, pp. 107-111.

<sup>31</sup> Jacques Réda: *Les ruines de Paris*, Gallimard, Paris, 1977; Michel Deguy: *Spleen de Paris*, Galilée, Paris, 2001.

tura; pero también *Las ruinas de París* de Jacques Réda o *El esplín de París*, el de Baudelaire o el de Deguy, y tantos otros. Entonces ¿cuál es la amenaza contra la cual se levantan algunos? Sin duda, la intrusión de eso que Deguy llama lo cultural en el poema: escapar a las presiones de la imagen publicitaria, denunciar la materia «cultural» omnipresente y difusa y, paradójicamente, acapararla. O proponer su apropiación por el cuerpo mismo de la poesía. O bien, introduciéndose en ella, someter la poesía al dominio feudal que la rige y la regirá cada vez más.

Deguy tiene otras fórmulas para esto: «La relación con el evento, en el afuera de la lengua, con la circunstancia (Mallarmé) tú la denominas presión» responde a Bernard Noël<sup>32</sup>. «El peligro que nos amenaza es menos el de un control de la razón que el de un fácil mimetismo o mímica por la cual las artes (su posteridad etiquetada como pintura y poesía o música y cine, etc.) copian o captan de lo real con alta fidelidad y hacen un espectáculo con el caos por medio de unos instrumentos muy simples aunque ebrios de tecnología. Bochinche, desguace, explosión e implosión...Megas y decibelios en lugar de comparaciones y énfasis, el ultrasonido en lugar de la hipérbole o de la cláusula...» (cit., p. 17).

La crítica advierte en *La razón poética* dos fenómenos simultáneos: la necesidad de no encerrarse en sí mismo a pesar de la amenazante presión de algo real pero desfigurado por erigirse en representación de sí mismo como espectáculo, lo que conduce a la poesía a ser eco y desfiguración de sí misma, o sea a privarse de las figuras que la constituyen y la sostienen.

De estas prácticas conocemos algunos ilustres ejemplos históricos: Apollinaire y las vanguardias, y acaso también el surrealismo evocado por Deguy: «El modelo es más bien el de comienzos del surrealismo. Irrupciones, intrusiones, molestias. Y, desde luego, Breton que se casa con su tiempo desde la poligamia, como Desnos. Y descubriendo la propaganda, como se la llamaba antes que publicidad, se infiltran culturalmente, antes de lo cultural, que ellos contribuyeron a inventar».

La irrupción del afuera en la poesía es a la vez un anhelo y una amenaza que se encuentran tanto en las actitudes contemporáneas como en las prácticas históricas, atestiguadas por la misma historia de la poesía. La cuestión es saber hasta qué punto el poema puede experimentar la trivialidad. Es una cuestión de grado y de evaluación. Se aclara por medio de un fenómeno inherente al gesto artístico que transforma —¿transfigura?— aquello de lo que se apodera.

<sup>32</sup> Michel Deguy: *La raison poétique*, Galilée, Paris, 2000, p. 16.

## La escritura oblicua de la poesía

La poesía no es ni una práctica formal que se verifica como tal conforme a unas normas que obedece o contradice, ni el mero receptáculo de contenidos específicos, sino la improbable conjunción de una forma y un material que se inventan mutuamente. Una manera y una materia indisolublemente ligadas. Las relaciones entre la poesía y el exterior no pueden tampoco ser pensadas ni en términos de respeto o falta de respeto a un lenguaje supremo ni en términos de cualidades propias del fondo temático. El poema dice otra cosa. Es, dice Deguy, esa otra cosa que se dice de la cosa. Al decirlo de otra manera, dice otra cosa con la misma cosa. Así, por ejemplo, cuando Antoine Émaz transcribe en diez páginas de *RAS* unas frases que ha escuchado decir a unos ancianos, las da a escuchar de manera diferente. El más banal de los tópicos resuena allí como la palabra inaudita de las miserias y las fatigas. No se trata de acudir a lo patético para dejar entrever su humanidad<sup>33</sup>. Esta escritura se instala en el rasero de las cosas sin más reivindicación poética que la de hacer escuchar unas palabras cotidianas que lo cotidiano ignora.

Igualmente, estos intentos, bajo los nombres de poesía blanca o minimalista, de lengua neutra, nombres que a veces los agobian, que tratan de no decir nada de lo que dicen, dicen asimismo otra cosa, sin decirla. La dicen cuanto más aparentan una ausencia de figura. Una vez más, es Deguy quien lo muestra: se trata de la presencia de una figura ausente, aposiopesis o reticencia, o rechazo, si se prefiere. Estas formas pronuncian el rechazo de lo que no son y que acusan por contraste. Así, por ejemplo, este monostiquio de Joseph Guglielmi, sin puntos ni mayúsculas, comentado por Emmanuel Hocquard: en el patio plátanos cinco.

En efecto ¿hay algo más chato? Sin embargo, Hocquardt muestra que el poeta juega a la sinceridad (de hecho, la lógica perceptiva, ya que no está aquí en juego la moral) contra la corrección gramatical. El monostiquio obedece a la fenomenología de la percepción: se ven el patio y los plátanos, antes de contarlos. En el aparente ascetismo al cual se limitan estas prácticas, también manifiestan unas observaciones críticas que deshacen la gramática y el orden, la Ley, que supone o se impone al mundo y a la experiencia. Afirman, ciertamente, algunas re-

<sup>33</sup> Antoine Émaz: *RAS*, Tarabuste, Saint Benoît du Sault, 2001, pp. 82-91. El título va en mayúsculas, como para mostrar que no hay nada que señalar y, en consecuencia, todo por descubrir.

nuncias: rechazo de toda cargazón, ornamento, estética y, sobre todo, manifiestan otra relación con la lengua, que es necesario someter a nuevas leyes. De todas maneras, reivindican cierto estatuto duchampiano del poema, que sería una presentación sin representación, pues esta poesía se ignora como representación, como puesta en escena, o finge ignorarlo. Hace arte, hace libros con la común inestética de la experiencia. Haciéndolos, se apoya en la consciencia cultural de lo que rechaza.

Pasa lo mismo con el rechazo del lirismo en Ponge, el cual, decidiendo tomar el partido de las cosas y tener en cuenta las palabras, publica el estado de la cuestión de sus poemas, el movimiento de su *poiesis*, donde se registra el propio trabajo de un sujeto que busca, escoge y acumula, que fecha su trabajo y lo sitúa: en Chambon-sur-Lignon, junto al prado o al bosque de pinos. Y se sabe qué poemas está escribiendo. Escribe una suerte de diario del texto, de su génesis, pero también de quien lo escribe, algo como unas didascalias improvisadas, pero nada taciturnas, para espesar el tiempo que fue y darle consistencia. Se diría, por la misma razón, que *Para un Malherbe*, que celebra el apartamiento del sujeto, no cesa de retornar a él<sup>34</sup>. Lo hace retornar, por un costado, por medio del otro y del trabajo que suscita y que se retoma. Autobiografía oblicua y reventada, antes de que Jean-Pierre Richard, leyendo *Vidas minúsculas* de Pierre Michon, propusiera la denominación<sup>35</sup>.

Oblicuo es el sentido del poema que «presta atención a las frases en las frases, con una mirada oblicua sobre las cosas» escribe Deguy<sup>36</sup>. Toda poesía es un desvío y un método. Oblicuo es Loxias, uno de los nombres de Apolo en una lengua antigua. La relación oblicua con las cosas funda la estética. «Poesía es una manera de escuchar viendo. Que reclama y presta palabras a las cosas (...) una atención TRANSVERSAL con cierta lentitud». Es decir también, inversamente, que la estética no se consume jamás en un olvido de las cosas, que la frase, en su fraseo, por textual que sea, lo más experimental del textualismo, conserva esta oblicuidad que hace a la mundanización del mundo (cf. Deguy) en el ángulo de la mirada, y que la frase más chata, la más servilmente devota de las trivialidades del mundo, hace de sus palabras

<sup>34</sup> Francis Ponge: *Pour un Malherbe*, Gallimard, Paris, 1965.

<sup>35</sup> Jean-Pierre Richard: *L'état des choses, essais sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 1990, p. 87.

<sup>36</sup> Michel Deguy: «Je-tu-il» en *Modernités*, n° 8, 1996, pp. 287-297.

una actuación que no puede considerarse neutra. El orinal, la rueda de la bicicleta, la pala de la nieve están hoy en los museos, como los zapatos de Nathalie Quintane en las bibliotecas<sup>37</sup>. Al hacer efracción en el poema, en el texto, lo real pierde irremediabilmente algo de su constitutiva trivialidad.

*Traducción: Blas Matamoro*

<sup>37</sup> *Nathalie Quintane: Chaussure, POL, Paris, 1997.*